Violenza, famiglia e genere. Il romanzo di ambiente poliziesco di Melania G. Mazzucco*

Francesco Ardolino
Universitat de Barcelona
ardolino@ub.edu

Abstract

Il romanzo *Un giorno perfetto* (2005), che tre anni più tardi verrà adattato al grande schermo da Ferzan Özpetek, è l'unico testo di Melania G. Mazzucco che sembra affacciarsi alle porte del giallo. Ma il ritmo trepidante, il retrogusto della quotidianità e il feticismo delle armi generano delle aspettative che non vengono confermate dalla narrazione. Sin dalla prolessi iniziale, gli avvenimenti perdono valore per dar spazio a una lettura sociale in cui la violenza di genere si colloca sullo sfondo delle varie vicende personali e familiari dei personaggi, inseriti nella geografía urbana della capitale italiana. Dietro una scrittura apparentemente semplice, si cela la capacità di moltiplicare motivi e toni per costruire un romanzo polifonico in cui anche la colonna sonora delle canzoni del momento acquisisce una funzione strutturale.

Parole chiave: Melania G. Mazzucco; interpretazione del testo; narrativa italiana contemporanea; romanzo giallo e criminale.

Abstract. *Violence, Family and Gender: Melania G. Mazzucco's crime novel.*

The novel *Un giorno perfetto* (*A Perfect Day*, 2005), which was adapted for the cinema by Ferzan Özpetek in 2008, is Melania G. Mazzucco's only novel to date to foray into the terrain of crime fiction. The frenetic pacing, the penchant for the ordinary and quotidian, and the fetishizing of weapons all work to create genre expectations that the narrative does not manage to bring to fruition. From the opening prolepsis, the novel's events diminish in significance and make way for a social reading in which gender violence is situated on a backdrop of a variety of social and familial difficulties as experienced by the characters. These are inserted into the urban geography of Italy's capital city. Beneath an apparently simple writing style is hidden the capacity to multiply motives and nuances to create a polyphonic novel in which even the soundtrack of songs of the time period acquire a structural function.

Keywords: Melania G. Mazzucco; textual interpretation; contemporary italian narrative; crime novel.

* Quest'articolo s'inquadra nel progetto di recerca *Víctimas y agresoras. Representaciones de la violencia en la narrativa criminal escrita por mujeres* (VANACEM - FEM2014-55057-P).

VISIT…

> *Tot i això, avui unes quantes desenes d'autors han assolit el grau de long sellers i el ferment continua sent prou intens com per fer el futur impossible de predir: ho demostren* opere prime *com* Il bacio della Medusa *de Melania G. Mazzucco […]*[1]

L'autrice

Un giorno perfetto[2] rappresenta finora l'unica incursione nel *noir* di Melania Mazzucco. Non si entrerà qui nella lotteria di definizioni del genere né nell'altra questione —ancor più pericolosa se non oziosa— sui limiti ideologici e genetici del romanzo poliziesco. Eppure, appena all'inizio ci si vede costretti a mettere dei paletti al nostro stesso discorso, visto che il libro —apparso in versione castigliana (*Un día perfecto*) tre anni più tardi— può rientrare in varie categorie a seconda delle prospettive del lettore o dello studioso che lo voglia analizzare. L'unica considerazione positivamente valida che possiamo addurre è che si tratta del quarto romanzo di un'autrice che, fino a quel momento, si era adagiata su un un modello narrativo di tipo storico, basato sulla rivendicazione di protagoniste appartenenti all'alta borghesia piemontese (*Il bacio della Medusa*, 1996); collocate in un gioco ecfrastico a sovrapporre passato e presente mediante una grandiosa *mise en abyme* (*La camera di Balthus*, 1998); corrispondenti a persone reali della storia della cultura (*Lei così amata*, 2000); o digradanti, come se fossero estratte da un'opera di Puccini, verso il patetico tramite la scenificazione (mitificazione?) nazionalpopolare dell'emigrazione italiana in America (*Vita*, 2003).

D'altra parte, se il lettore che apriva *Un giorno perfetto* nei giorni in cui il volume era appena arrivato nelle librerie fosse stato illuminato da un *flash forward* visionario, avrebbe constatato che il percorso di Mazzucco stava per immettersi nella grande arteria del dramma sociale ed esigeva delle ambientazioni sempre più legate alla contemporaneità.[3] Esempio emblematico sarebbe stato *Sei come sei* (2003), in cui si tirava in ballo il tema del matrimonio gay e dell'adozione. Agli occhi di un osservatore esterno parrà impossibile che quel testo abbia dato adito alle denunce delle associazioni «Giuristi per la vita» e «Pro Vita Onlus» contro i docenti del Liceo Giulio Cesare che lo avevano scelto come libro di lettura —ma bisogna fare i conti con le zampate della tigre del riflusso. La rappresentazione quasi telegrafica di una fellazione aveva risvegliato le forze dell'oscurantismo a cui si erano sommati i neofascisti di *Lotta*

1. María de las Nieves Muñiz Muñiz, «La literatura italiana actual», *L'Avenç*, nº 260, luglio-agosto 2001, p. 61-64 (*cit.*, p. 63).
2. Melania G. Mazzucco, *Un giorno perfetto*, Milano: RCS, 2005. Da qui in poi, si indicherà solo il numero di pagina fra parentesi.
3. Non si confonda questa visione concreta con una poetica molto più vasta dell'autrice che si rifaceva già in precendenza a «un'idea di letteratura nutrita di una tensione morale al racconto come conoscenza, como recupero di storie straordinarie e ordinarie», come giustamente osservato da Laura Di Nicola, «Il romanzo come genere aperto. *Lei così amata* di Melania Mazzucco», in Id., *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa: Pacini Editore, 2012, p. 103-112 (*cit.*, p. 112)

studentesca, belligeratamente piazzatisi a difesa di un tradizionale baluardo scolastico dell'estrema destra capitolina.

E il fattore sociale svolge funzione di asse portante anche nell'ultima opera pubblicata, *Io sono con te. Storia di Brigitte* (2016) —più che un romanzo, una storia reale raccontata tramite un dialogo-intervista. Tutto questo, senza citare *Limbo* (2012) che, ponendo al centro del *plot* le vicende di una soldatessa italiana in Afganistan, moltiplica, come un raggio attraverso un prisma, le sensazioni, distanze e complicazioni di punti di vista del lettore colto, progressista e antimilitarista che gli scritti dell'autrice avevano generato, alimentato ed educato. Di fronte a tali imbarazzanti difficoltà, i recensori se la sono dovuta cavare alla bell'e meglio cercando rifugio sotto la cappa di titoli intimiditi come «Ritratto di signora soldato» o «La soldata innamorata»[4] —e chi scrive non negherà lo sforzo ideologico a cui si è visto sottoposto nel momento della presentazione della traduzione castigliana a Barcellona. Un aneddoto su questa versione ci accosterà a un'altra costante letteraria di Mazzucco su cui porre attenzione prima di abbordare la parte specifica dell'analisi. Leggiamo, in spagnolo:

> Somos como los gitanos, comentaba de vez en cuando Denise. Existen también gitanos felices, le decía yo, recordándole la vieja canción de Carboni.[5]

Ma nell'originale il testo recita in ben altro modo:

> Siamo come gli zingari, commentava ogni tanto Denise. Ci sono anche degli zingari felici, dicevo io, ricordandole una vecchia canzone.[6]

Il traduttore, più realista del re, prende per mano il lettore con la scorta di informazioni che, immaginiamo, avrà desunto da Google. Tuttavia, la canzone a cui il personaggio strizza l'occhiolino è più antica della cover di Luca Carboni: si tratta, evidentemente, del pezzo che dava titolo al famoso LP di Claudio Lolli —correva l'anno preinsurrezionalista 1976— con un messaggio ideologico che, seppur indirettamente, fornisce un senso aggiunto al discorso del libro. Si riporta qui questa svista non per mettere alla gogna il traduttore, bensì per usarla a mo' di esempio per indicare un altro valore assiale nella produzione di Mazzucco: la costruzione di un universo infinitamente pieno di riferimenti culturali —a volte contestuali, a volte appena abbozzati— che si accumulano anche nelle sue opere più recenti, moltiplicando le linee programmatiche oltre la presunta semplicità della pagina.

4. Alberto Asor Rosa, «Ritratto di signora soldato», *La Repubblica*, 27 marzo 2012, p. 57-58; Lara Crinò, «La soldata innamorata» [intervista], *La Repubblica delle Donne*, 31 marzo 2012, p. 109-110.
5. M. G. Mazzucco, *Limbo*, trad. de Xavier González Rovira, Barcellona: Anagrama, 2014, p. 446.
6. Id., *Limbo*, Torino: Einaudi, 2012, p. 434.

1. Società

Ebbene, in *Un giorno perfetto* ci ritroviamo immersi *in medias res* nel frastuono della capitale. In realtà, viene subito in soccorso Asor Rosa:

> Ci sono diversi livelli in questa storia. Il primo riguarda Roma, non in quanto Capitale ma in quanto città agglomerato fisico di realtà umane incredibilmente diverse, componibili e incomponibili fra loro al tempo stesso […] La scrittrice ne esplora le dinamiche interne, e scruta le realtà più lontane (dalle periferie zellose e squallide ai vecchi quartieri centrali, contraddistinti da una ormai vetusta e degradata dignità, dalle gallerie cavernose del metrò agli stupidi interni borghesi), ne trae argomento per intrecciare le storie dei personaggi fra loro. Le sue descrizioni, da questo punto di vista, sono minuziose e sapienti.[7]

E poi, il rumore, la luce, la confusione sono già passati; il racconto inizia dopo la mezzanotte, una volta trascorsi tutti gli avvenimenti: «as in newspapers' local crime section, as in a *noir*, the murder is narrated as a *fait accompli* that will take place in that apartment».[8] Il lettore è lasciato privo di aspettative: gli rimane solo la possibilità di scoprire i meccanismi che hanno condotto alla tragedia, e un briciolo di speranza rispetto all'esito finale. Immediatamente, si mette in evidenza la tecnica che presiede una narrazione scandita dal ritmo orario, nel momento in cui se ne rende palese il rapporto con i serial televisivi, come segnalato da alcune delle prime recensioni, tra cui forse varrà la pena ricordare almeno un titolo, «In sole ventiquattr'ore» (inserito, si badi bene, nelle pagine culturali del *Sole. 24 ore*).[9] Fuori dal *calembour* del critico, e un po' più all'interno della questione, entrerà Simonetta Bitasi che, pur senza allontanarsi dall'approccio giornalistico dell'analisi dei personaggi, dimostra come e spiega perché «la costruzione del libro è molto coinvolgente e cinematografica»:

> […] *Un giorno perfetto* è corredato da un'intrigante colonna sonora, fatta di citazioni, allusioni e alla fine anche di un elenco di canzoni dove l'autrice cita i testi utilizzati nel romanzo. Il titolo stesso del resto è un omaggio a Lou Reed.[10]

La cultura filmografica di Mazzucco è ormai parte integrante della sua biografia più conosciuta: il passaggio per il Centro Sperimentale di Cinematografia è registrato persino nelle note anodine dei risvolti di alcuni dei suoi libri. E i collegamenti con il *format* americano della serie *24* non vanno certo trascurati. Del resto, seguendo queste tracce esistenziali, potremmo estrarre molti altri elementi, ma non supererebbero l'aneddoto circostanziale, come la passione per la pallavolo, che si riflette nell'attività preferita dalla figlia del protagonista

7. Alberto Asor Rosa, «Un giorno perfetto nelle viscere di Roma», *La Repubblica*, 19 novembre 2005, p. 52.
8. Stefania Lucamante, «The Making and Unmaking of the Eternal City: A History of Violence on an Everyday Perfect Day», *Annali d'Italianistica*, vol. 28. *Capital City: Rome (1870-2010)*, 2010, p. 375-402 (*cit.*, p. 385).
9. Giovanni Pacchiano «In sole ventiquattr'ore», *Il Sole. 24 ore*, 27 novembre 2005, p. 32.
10. Simonetta Bitasi, «Mazzuccco, la vita in un giorno», *Gazzetta di Mantova*, 13 novembre 2005, p. 40.

—una vera e propria deuterantagonista, per usare una terminologia prettamente semiotica— che eclissa la figura di una madre pirandellianamente *troppo* naturale. Comunque, Bitasi qui sottolinea il lavoro architettonico e decorativo con cui Mazzucco infonde nella sua storia il soffio vitale del realismo mediante la riproduzione di elementi di «appoggio» esterni e interni a fondamento del suo mondo narrativo.

2. Famiglia

«Women authors have not only changed the emphasis on family, but its definition».[11] Lo dicono gli esperti di narrativa criminale, eppure, questo principio, che potrebbe essere facilmente applicato a altre opere dell'autrice (senza andare oltre, calzerebbe come un guanto a *Sei come sei*), in quest'occasione si mostra inadeguato. Al di là di ogni altra considerazione, le famiglie che ci vengono presentate, per quanto destrutturate, non sono portatrici di nessuna particolarità da segnalare. Casomai, tutto al contrario: i poliziotti che irrompono nella casa del padre capiscono di botto cos'è successo a causa della banalità della situazione. È sufficiente un'occhiata per interpretare l'intera vicenda: «è un caso importante. Una strage di famiglia» (p. 398). Così, i figli, trattati inizialmente come «Vittima Numero Uno» e «Vittima Numero Due», acquisiscono consistenza recuperando il ruolo di individui. E le ragioni del padre, omicida e suicida, che per gli agenti ha già un nome —ad essere precisi, un cognome, «Buonocore», visto che era un poliziotto—, vengono svelate dagli oggetti che si trovano nell'abitazione. Infine, un io narrante che passa attraverso la prospettiva di un agente, sfoggiando una raffinata strategia di *Erlebte Rede*, dà la stoccata finale: «Non c'è altro da aggiungere. È tutto talmente chiaro — e nello stesso tempo così innaturale e inspiegabile» (p. 402).

Insomma, da una parte si insiste su quella che Asor Rosa ha chiamato «l'ansia […] non del mutamento possibile bensì dell'ineluttabilità della cosa in sé»,[12] e, dall'altra, su un'inversione dei ruoli tradizionalmente attribuiti da un imperativo categorico sessuale:

> The «I» of the female investigator may be ethically implicated in the crime scenario in other important ways. Because of women's traditional position of vulnerability in patriarchal society, the figure of the female detective is often subjected to threat in a way her male counterpart are not.[13]

11. Nadya Aisenberg, «Family», in *The Oxford Companion to Crime & Mistery Writing*, ed. de Rosemary Herbert, Oxford University Press, 1999, p. 150-152 (cit., p. 151). Dal punto di vista strettamente criminologico, è illuminante il capitolo di Murray A. Straus, Alan Jay Lincoln, «A Conceptual Framework for Understanding Crime and Family» in Id., *Crime and the Family*, Springfield (Illinois): Charles C. Thomas, 1985, p. 5-23.
12. A. Asor Rosa, «Un giorno perfetto nelle viscere di Roma», *op. cit*.
13. Priscilla L. Walton, Manina Jones, *Detective Agency*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1999, p. 170.

È una logica letteraria che rispecchia una situazione sociale, ma gli attori maschili di questo finale della storia si sono suddivisi tra loro l'intera gamma comportamentale. Certo, non ci troviamo a fare i conti con dei detective in stile *hard-boiled*: siamo di fronte a poliziotti narrativamente destinati all'anonimato per incapacità manifesta di fare il salto dalla condizione di caratteri a quella di personaggi. Ma la duplicità dei comportamenti istintivi sembra significativa:

> «Adesso toccherà cercare la moglie», constata l'agente. semplice. Non gli risponde. La bionda sorridente felice. «Secondo te, ha fatto fuori pure lei? Magari l'ha ammazzata da un'altra parte e ancora non hanno trovato il corpo. Di solito la donna è la prima che muore. Mi ricordo di uno che ammazzò pure il cane. Dove potrebbe averla nascosta?». «Piantala», grida l'agente scelto. (p. 398)

Se continuiamo con il nostro gioco di rimandi e torniamo alla famiglia, il discorso diventa ancor più diretto. Asor Rosa, rifacendo il verso a Nietzsche, si scrolla il problema di dosso etichettando tutti i personaggi del libro come umani, anzi, «fortemente umani». Poi, notando che lo sguardo narrativo rivolto verso ciascuno di loro è sempre pieno di compassione, tira fuori dal cappello il tema della *pietas* per corroborare la formula. E non ha certo torto, ma ha dovuto spostare il piano del dibattito per ottenere un risultato. La prima domanda è: cos'è la famiglia? Sally R. Munt sostiene che:

> The significance of «family» may be interpreted in a number of ways: (i) in that women's social sphere is often the domestic, the defence of this unit is more likely to be represented by a female writer/protagonist than by a male; (ii) the domain of the isolated «hard-boiled dick» has been invaded by obligations which demand overt emotional engagement and responsibility; (iii) the fact that kinship is unconventionally extended to include non-blood relations suggests a progressive definitions of family; (iv) this unit is valorized and protected from the anonymous corruption of corporate enterprise, reinforcing big business as the popularity perceived folk devil. The family is the crucial site of interest for liberal philosophy, straddling as it does the individual and the state.[14]

Siamo sinceri: la citazione non ci ha aiutato più di tanto perché, nel romanzo, la nozione è ridicolizzata e ribaltata come in una parodia grottesca. Come quando l'insegnante suora scrive sulla lavagna le parole «corpo» e «famiglia» in modo che i bambini vi ricerchino dei collegamenti magici. Solo che Kevin, il figlio di Buonocore, è rimasto nel bagno dopo esser stato picchiato e umiliato, e Camilla —figlia dell'altra famiglia disgregata, ma ancora benestante e potente— si oppone al tema imposto con un monologo interiore:

> Camilla non riusciva a interessarsi all'identità di corpo e famiglia – anche se papà, tutte le volte che andava alla televisione, parlava proprio della famiglia.

14. Sally R. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, London-New York: Routledge, 1994, p. 44.

> […] Papà distingueva la famiglia naturale dalle altre. La famiglia naturale è quella fondata sul matrimonio che lo stato e la società devono aiutare e sostenere. Le altre – cioè quelle non naturali – disgregano la società e perciò la società non deve approvarle né aiutarle. (p. 150)

L'ironia situazionale —la bambina non può saperlo ma tutto il suo universo domestico sta andando a pezzi nella stessa giornata— è rafforzata da una specie di brusio di fondo formato dalle risposte convenzionali degli altri alunni. Tutto termina all'unisono: la suora ha elencato le quattro similitudini tra corpo e famiglia, e Camilla, uscendo dal suo letargo autoriflessivo, ha sentenziato che a lei, della famiglia, non importa nulla. Ma allora, a chi importa? Senz'altro, a Antonio Buonocore, come indica lucidamente nel suo testamento:

> Io non voglio il divorzio. E però questo non importa a nessuno. Allora la legge la devo fare io. Io non lo posso accettare in quanto che la famiglia è lo scopo più nobile della vita di un uomo che altrimenti pesa sulla terra come un sasso senza lasciare frutto e discendenza […] (p. 178)

Le ultime frasi non sono farina del suo sacco: Antonio lo sa, lo riconosce e ne restituisce la paternità al legittimo proprietario, che è anche il destinatario esplicito della lettera, il padre di Camilla. Sappiamo che la strategia dichiarata si trasformerà in un programma omicida portato a termine con una perversione degna di uno psicopatico in trip veterotestamentario, per cui la vendetta contro la moglie ricadrà sui figli. Ma qui Antonio si preoccupa ancora per il futuro della genia. E conclude:

> Abbiamo fallito, allora il mio dovere è cancellare ogni traccia di me e di mia moglie da questa terra perché siamo un grandissimo sbaglio e tutti e due ci abbiamo colpa. Ma soprattutto lei, che è una donna egoista e ingrata […] (p. 178)

«There is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families». La celebre sentenza di Margaret Thatcher risale al 1980. Antonio la sottoscriverebbe senza battere ciglio. Non c'è bisogno di chiederglielo, perché il libro si apre con una dichiarazione piuttosto simile a quella della Premier inglese, solo che appartiene, stavolta, a George W. Bush e l'intenzione sarcastica della sua collocazione (sbatti il mostro in prima pagina) è di volontà manifesta: «La famiglia è il luogo in cui dimorano le speranze del nostro paese, il luogo che fa spuntare le ali ai sogni».

3. *Noir*?

Le ultime citazioni che abbiamo riportato dal romanzo sono state risaltate e commentate da Monica Cristina Storini, che ha fondamentato la sua lettura sulla dialettica realismo fantastico *vs*. fantastico realista:

> Il lettore e la lettrice —e non solo quelli di *Un giorno perfetto*— sono costretti a fare i conti con una realtà troppo compromessa con il presente, cioè, con un'immagine niente affatto rassicurante, perché non archiviata in un passato

> ormai innocuo e lontano, né profetizzata per un futuro che eventuali, opportune manovre potrebbero scongiurare.[15]

E aggiunge che tale considerazione presuppone uno spostamento paradigmatico nel momento in cui il reale si è ormai inscritto in un nuovo insieme di leggi che lo identificano. Dietro queste osservazioni vi è una visione eccessivamente assoggettata al *mainstream* postmoderno: le indagini su un nuovo realismo —dal manifesto di Maurizio Ferraris fino al recupero della realtà a spese del «mondo» portato a termine da Markus Gabriel—[16] demoliranno, a mo' di castello di carte, questa sicumera liquida, ma Storini non poteva presagirlo e, oltretutto, il fatto non intacca la nostra interpretazione. Per cui, guardiamo come questo presunto mutamento paradigmatico si realizza in un'analisi che ci tocca da vicino:

> Ma in *Un giorno perfetto* il passaggio non è ancora, mi sembra, così definitivo. Nel corso del testo, sia all'interno della narrazione, che nelle soglie paratestuali, noi assistiamo come al miracolo contemporaneo manifestarsi [*sic*] di due differenti *paradigmi di realtà*: quello *antico* in cui la griglia assiologica si caricava prevalentemente di valori considerati «positivi» e quello *presente*, in cui il reale si rivela sempre più dominato dalle leggi dell'orrido.[17]

È questa la tesi principale che la studiosa sviluppa nel resto del suo articolo. Sebbene l'applicazione sia meticolosa e la ricerca venga condotta magistralmente, la graduazione delle lenti usate mi sembra imperfetta. Il neo, per dirla in qualche modo, si trova *ab ovo*. La dialettica iniziale (ripetiamola: realismo fantastico *vs*. fantastico realista) voleva risolversi in una considerazione oggettiva, o come minimo oggettiva e soggettiva al tempo stesso: era l'idea portante secondo cui ciascuno di noi è/può essere Antonio, a patto che questi corrisponda a un «*tipo* reale». Tuttavia, ora che abbiamo incorporato, sia pur precipitosamente, il concetto di *post-truth* nelle nostre osservazioni della realtà, ora che siamo stati edotti sulle chiavi del successo di Trump secondo il principio per cui «the press takes him literally, but not seriously; his supporters take him seriously, but not literally»[18] (che poi le cose non stiano così, e che Trump voglia fare veramente le cose che ha promesso, è un altro paio di maniche), il discorso ci sembra più complicato. La difficoltà iniziale proviene dall'inerzia di dar per scontato un rapporto necessario tra realtà e realismo, tralasciando il fatto che il secondo termine appartiene a un insieme di valori artistici basato su di un programma ideologico e una ricerca sulle tecniche. Non è insomma,

15. Monica Cristina Storini, «"Antonio c'est moi?". Sul realismo di *Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco», in *«Hannibal the Cannibal c'est moi?». Realismo e finzione nel romanzo noir italiano*, a cura d'Elisabetta Mondello, Roma: Robin Edizioni, 2008, p. 107-126 (cit., p. 110).
16. Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo,* Roma-Bari: Laterza, 2012; Markus Gabriel, *Perché non esiste il mondo*, Milano: Bompiani, 2015.
17. M. C. Storini, *op. cit*., p. 111.
18. Salena Zito, «Taking Trump Seriously, Not Literally», *The Atlantic*, 23 de setembre de 2016.

«il reale» (la considerazione che spinge a dire «Antonio c'est moi») a determinare il contenuto inquietante del libro, ma semmai il realismo del sinistro nel suo senso perturbante freudiano, ovverosia la rappresentazione deformata (e che ciononostante sembra, ricorda, assomiglia a…) di qualcosa di nostro o molto vicino a noi. Non convince neppure la posizione di Antonella Ippolito, secondo la quale, se vogliamo parlare di realismo nel romanzo, dobbiamo farlo da una prospettiva ipermoderna, visto che «si tratta di un narrare che riprende e sfrutta i procedimenti tipici del postmoderno, facendo continuamente traballare l'equilibrio tra vero e falso, certezza e illusione».[19] Sorge il sospetto che, dietro queste parole, si celi il tentativo di piazzare *Un giorno perfetto* sul letto di Procuste del postmodernismo nordamericano e imporgli una logica narrativa che rappresenta soltanto una parte minima della sua potenzialità. Comunque, Ippolito coglie nel segno quando sottolinea, in mezzo al delirio citazionista di Mazzucco, il valore ironico del cognome del marito (Buonocore), e il *clin d'œil* flaubertiano rispetto al nome della moglie (Emma). Quest'ultimo dato servirà per distanziarci da una lettura centrata su questa figura femminile lanciando di rimando due obiezioni. La prima è che Emma Bovary non è un'eroina come non lo è il personaggio mazzucchiano che porta il suo nome: «io destinatario empirico potrò condannare l'adulterio e disprezzare lo snobismo provinciale, oppure sarò femminista e progressista: se assumo però la funzione-destinatario non potrò *leggere* il desiderio di Emma Bovary come qualcosa di non accettato […] o di propugnato […], sotto pena di non comprendere il romanzo o non trarne piacere».[20] La seconda è che Storini, prima di porsi la domanda sul ruolo del «lettore-Antonio» dovrebbe rispondere all'aforismo di Miquel de Palol: «Quan Flaubert diu "Madame Bovary sóc jo", estem segurs que es refereix al personatge, i no al llibre?».[21]

Un'altra cosa è dire che «Mazzucco tries to rescue the *reality* intrinsic in a discourse of violence against women from a distant intellectual and male-authored perspective that has traditionally framed it as a topic, myth, and metaphor of higher things».[22] La lettura condotta fin qui, pur non accordandosi con tali osservazioni, non le contraddice affatto; semplicemente, si tratta di due movimenti diversi: quello esposto nel nostro articolo va dalla società alla letteratura, mentre quello di Lucamante va dalla letteratura alla società. Senza trascurare il fatto che una ricerca ossessiva della realtà conduce a un dogmatismo schematico, come quando Storini applica il rapporto delitto/castigo all'insieme del testo, senza accorgersi che la dialettica si attiva solo come meccanismo ironico per sottolineare un'interpretazione difettosa degli attori sulla scena. Ma parlando di scene, bisogna tener conto della suddivisione esplicita dei capitoli orari a seconda della tetrapartizione quotidiana (forse una

19. Antonella Ippolito, «"L'orma nello schermo opaco". Intermedialità del costrutto narrativo e rappresentazione di una "realtà depotenziata" in *Un giorno perfetto* (2005) di Melania G. Mazzucco», *Linguae &*, vol. 15, n. 2, 2016, p. 49-67 (cit., p. 50).
20. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino: Einaudi, 1987, p. 82.
21. Miquel de Palol, *Els Proverbis*, Barcelona: Ara Llibres, 2003, p. 43.
22. S. Lucamante, *op. cit.*, p. 400.

traccia postmodernizzata della divisione del tempo monastico?). Non solo «Mazzucco employs a classical Aristotelian unity of time to conduct, within the canonical 24 hours, a dramatic, fictional investigation»,[23] ma, per giunta, ogni parte del giorno ha la sua cornice-citazione e assume una configurazione (di eventi, di tensioni) specifica. (Sia detto *en passant*, la traduzione in castigliano spezza questa catena di relazioni concettuali a favore dell'uso linguistico, per cui la serie progressiva *Notte-Mattina-Pomeriggio-Sera* si trasforma nella sequenza circolare *Noche-Mañana-Tarde-Noche*).

Comunque, all'unità di tempo della tragedia greca[24] va aggiunta «un'unità di luogo, la città di Roma, e un'unità di azione, quasi a suggerire che si tratta di un antico mito» o un aggiornamento del mito di Medea in versione maschile.[25] Certo che, rispetto al luogo, sembra una trivializzazione sostenere che «the wall of the city of Rome exude blood, and it often comes from women»[26] e ancor di più quando gli esempi addotti di Beatrice Cenci e Artemisia Gentileschi dovrebbero dimostrare che «this association between the history of violence against women»: non perché sia falso, ma perché tale è il principio congenito di qualsiasi forma di potere e repressione. Più interessante, invece, è notare che «i diversi quartieri in cui i personaggi vivono o si spostano disegnano una mappatura sociale: da una parte, i quartieri popolari e le tristi periferie, dall'altro il centro città con i bei palazzi lussuosi».[27] Ciononostante, la distinzione manichea non è così meccanica come sembra e Roma si trasforma, nella mente dei personaggi del romanzo, in un *paysage de l'âme*, fino al punto che Buonocore esprime, contro la città, lo stesso odio che nutre verso le donne.

«Fiction noir depicts the controlled depravity and existential absurdities faced by men and women caught in a web of random violence, amorality, and lust for sex and money».[28] La definizione enciclopedica è convincente, ma il romanzo di Mazzucco scivola da una categoria all'altra e dovremmo accettare che la prima distanza è segnata dalla configurazione dell'Urbe:

> If the profusion of topographical detail, the accuracy of the descriptions of customs, habits, and idyosyncrasies would appear to satisfy that «realism of place» referred to earlier, the Rome of *Un giorno perfetto* is nevertheless an unknowable quantity, a site of anxieties which the narrator does not, or cannot, banish […] *Un giorno perfetto* is fundamentally different from most of the other crime or *noir* novels that explore and/or explode the myth of Rome.[29]

23. *Ibid.*, p. 377.
24. A. Asor Rosa, «Un giorno perfetto nelle viscere di Roma», *op. cit.*
25. Nathalie Marchais, «Il tramonto del patriarcato. *Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco», *Italogramma*, vol. 2, 2012, p. 277-290 (cit., p. 280).
26. S. Lucamante, *op. cit.*, p. 379.
27. N. Marchais, *op. cit.*, 283.
28. James Taylor, Max Allan Collins, «Fiction noir», in *The Oxford Companion to Crime & Mistery Writing*, *op. cit.*, p. 156-157 (cit., p. 156).
29. Nicoletta Di Ciolla, «Roma in *Noir* – The Eternal City as Dystopia. Or Perfect Imperfection», *Romance Studies*, vol. 25, n. 4, novembre 2007, p. 297-307 (cit., p. 305).

7. Explicit

Abbiamo fatto capolino nel campo delle intenzioni. Storini, afferrandosi al paratesto, estrae dalle note finali del libro la formula dei titoli di coda cinematografici («Questa storia non è accaduta. Fatti e personaggi di *Un giorno perfetto* sono interamente immaginari») e la mette a confronto con la seguente affermazione: «Tuttavia, per scrivere con verità la sconosciuta filologia della vita quotidiana ho importunato decine di persone» (p. 407). Risaltando il termine chiave *filologia*, la critica insiste nella ricerca d'autore della verità o, almeno, di «una delle verità possibili, contenute nel testo: quella instillata dal suo produttore». D'altro canto, modera tale sicurezza obiettando che «l'autore e l'autrice sanno oggi che quest'atto interpretativo ha tanto, molto, dell'individualità, della soggettività e della parzialità di chi lo compie»[30] per concludere —con un automatismo forse troppo drastico— che «la *filologia*, il senso insomma, la realtà della *vita quotidiana*, resterà sempre ignota, in bilico nella conoscenza fra realismo e fantastico».[31] Eppure, sono altre le distinzioni da applicare alla natura di questo romanzo. Torniamo alle parole dell'autrice. «Scrivere con verità la sconosciuta filologia della vita quotidiana» significa anche scavare nel profondo, tanto nella psicologia dei personaggi (stavolta sì!), quanto nella ricerca delle ragioni di quello che Federigo Tozzi chiamava «un qualsiasi misterioso atto nostro».[32]

«[…] Mazzucco's *Un giorno perfetto* draws some elements from the detective novel (crime investigation, urban environment, current corruption) to delve into domestic and familial abuse on multiple social levels».[33] O anche: «As a postmodern *noir*, *Un giorno perfetto* shuns paradigms and norms. It experiments with modes, styles and strategies, adopting tested models as the basic structure, only to manipulate them beyond recognition».[34] Ma allora, è o non è un romanzo giallo? Forse è l'orgia di riferimenti ad impedirgli di trovare posto nel genere? Recuperiamo la frase di Bush. Secondo Ippolito:

> Una nota alla citazione la riconduce allo *State Union Address* del 2004; in realtà, la frase appartiene ad un discorso pronunciato il 18 ottobre 2000 a Lacrosse, Wisconsin. La confusione è probabilmente voluta; ne risulta un dettaglio pseudo-realistico interpretabile all'interno di una strategia di *bricolage* testuale tipica della letteratura postmoderna, su cui si basa l'intero romanzo.[35]

È impossibile negare l'intertestualità espansa che il testo presenta, visto che il «*point de vue* […] sembra riprodurre la tecnica di montaggio dello *shifting view point*».[36] E non possiamo neanche ricorrere a Baudrillard perché la finzione si

30. M. C. Storini, *op. cit.*, p. 125.
31. *Ibid.*, p. 126.
32. Federigo Tozzi, «Come leggo io» [1924], in *Opere*, Milano: Mondadori, 1995[3], p. 1324-1327.
33. S. Lucamante, *op. cit.*, p. 382.
34. N. Di Ciolla, *op. cit.*, p. 302.
35. A. Ippolito, *op. cit.*, p. 49-50, nota 3.
36. *Ibid.*, p. 59.

esprime mediante una negazione della realtà e non tramite un suo simulacro fagocitante. Ippolito cita un'intervista in cui l'autrice dichiarava che:

> Ciò che definiamo la realtà è ingannevole e imprendibile come la superficie di uno specchio d'acqua: l'immagine si spezza e si annulla alla minima brezza. La realtà è sempre nell'occhio di chi guarda. Alla fine, non è nient'altro che un'ipotesi —una visione. Non c'è niente di meno reale della realtà.

Ma appena un rigo sopra, Mazzucco aveva sostenuto che «le persone, i pensieri e le cose possono assumere una consistenza allucinatoria —e la realtà diventare visionaria».[37]

È fuorviante legare la coscienza della scrittrice a una realtà più o meno fenomenica; quello che importa è tutt'altra cosa: se aumentiamo il peso di una lettura realista, l'opera assume la forma di uno splendido modello di *noir* italiano; se propendiamo verso un'interpretazione «postmodernista», accetteremo che i procedimenti del «"narrare intermediale" di Melania Mazzucco […] non fanno che ribadire ed evidenziare il carattere finzionale della scrittura riducendo la rilevanza dell'istanza critico-sociale ad una delle possibili letture del testo».[38] Nel dubbio, ci resta la soluzione di parlare di un romanzo a sfondo poliziesco e lasciare aperte tutte le prospettive, pur sapendo di star scegliendo il male minore e con la consapevolezza che, malgrado tutto, il testo continua a rispondere, parzialmente, a ognuna delle due possibilità. Per cui, ci rifugeremo in una formula di compromesso che rispecchi la *coincidentia oppositorum* interna al testo senza sforzarci per addomesticarne la complessità:

> *Un giorno perfetto* is a social fresco, capturing the behaviours, desires, virtues and vices of a representative cross-section of the human landscape of Rome. It is also a psychological fresco in its reference to the collective psyche: the mechanically repeated gestures, the evocative power of songs, and the surge of individual and collective dreams and expectations.[39]

37. Marina Tevini Torossi, «Scene di famiglia in un esterno di Roma» [intervista], *Stilos*, n. 33, 8 novembre 2005, p. 12.
38. A. Ippolito, *op. cit.*, p. 64
39. N. Di Ciolla, *op. cit.*, p. 305